

СМ 10/75

«СМЕЛОСТЬ ИНТОНАЦИОННОЙ ПРОСТОТЫ»

Творчество Т. Хренникова, ярко и самобытно заявившего о себе буквально с первых юношеских опытов, всегда привлекало внимание музыкальной критики. В произведениях композитора неизменно отмечались такие черты, как демократичность музыкального языка, непосредственная выразительность мелоса, проникновенный лиризм. Тонко подметил важнейшее качество хренниковского таланта — «смелость интонационной простоты» — академик Б. В. Асафьев. Ему же принадлежит психологически проницательная догадка о складе художественной натуры Хренникова. По мнению Б. В. Асафьева, композитор своей музыкой «...как бы заявляет: вот возьму, так и скажу, как слышу, чтобы не запутать свою интонацию ухищрениями модного хо- рошего тона»<sup>1</sup>.

Нельзя не признать, однако, что многие аспекты творчества выдающегося советского художника еще недостаточно изучены. В сравнении, скажем, с вокальной музыкой, слабо освещены проблемы симфонического творчества. Между тем, при безусловной цельности творческого метода композитора, музыкальный язык его симфоний и концертов, естественно, весьма сильно отличается порой от выразительных средств в песнях и романсах. Впрочем, и собственно вокальная и оперная музыка, музыка для кино и театра безусловно нуждается в самостоятельных исследованиях.

В настоящей статье из всего многообразия проблематики мы выделим некоторые аспекты ладогармонического мышления Хренникова. Попутно затрагиваются вопросы об истоках стиля на материале в основном произведений оперно-вокального жанра.

Если попытаться хотя бы в самой общей форме ответить на вопрос — чем определяется цельность, своеобразие, индивидуальность почерка Хренникова, выбор им тех или иных выразительных средств, то мы неминуемо должны будем рассмотреть, условно говоря, проблеме жанрового «стержня». Как известно, часто бывает, что у какого-либо художника-реалиста, при всем разнообразии его творческих интересов, один жанр занимает особое, ведущее положение, распространяя свое влияние на все другие жанры. Из советских композиторов можно вспомнить, например, Ю. Шапорина, которому, как мы знаем, наиболее близка была сфера психологически углубленной романсовости, отвечавшей его стремлению к обобщенной поэтизации образов. У Хренникова таким жанровым центром является песня, при этом очень часто песня как часть музыки для театра и кино. Этим объясняется портретность, звукописность, органичный синтез комедийно-фарсового и лирического.

Ирина Владимировна Воронцова является в настоящее время аспиранткой Московской государственной консерватории

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. Опера. М., Музгиз, 1947, с. 29.

Об исключительном значении песенного начала свидетельствует, разумеется, и то влияние, которое оказал этот жанр на другие области его творчества. Даже в крупных инструментальных произведениях мы ощущаем стремление к песенной ясности тематизма, к закругленности и законченности музыкальной формы, определенный тип симфонического развития, активный, часто танцевальный ритм<sup>2</sup>. Последнее в особенности способствует яркой индивидуализации музыки Хренникова. Очень своеобразно, в огромном эмоциональном диапазоне разрабатывает он сферы и марша, и вальсовости, и «испанских» ритмов<sup>3</sup>.

Но, конечно, как уже говорилось, Хренников в первую очередь — выдающийся мелодист. Именно выразительная и яркая мелодия во многом помогает ему установить прямой контакт со слушателем, определяет свежесть и доходчивость его музыки. При этом — еще одна важная психологическая особенность творческой личности Хренникова — он сознательно культивирует в своем искусстве мелодическое начало. «Изгнание мелодии, — заметил он однажды, — это отказ от правдивого выражения больших чувств, отказ от содержания, от реализма»<sup>4</sup>.

Истоки хренниковской мелодики следует искать прежде всего в русской народной городской песне, с характерной для нее четкой структурной определенностью, комплексом типичных выразительных интонаций. Как показано во многих работах, городская песня — явление очень неоднородное. Она вбирает в себя и ямщицкие, и фабричные рабочие песни, и романсы, испытавшие на себе влияние цыганского пения, и обороты, подхваченные из популярных опер. Соответственно в мелодике Хренникова можно подчас заметить сходство с русско-цыганской песней прошлого столетия, с романсами Гурилева, Варламова, Алябьева, с бытовыми «слободскими» напевами. Из таких и подобных им источников и рождается своеобразная, сразу доходящая до сердца слушателей, порой удалая и страстная, порой своеобразно «чувствительная» интонационная сфера музыки Хренникова. И из тех же источников ведет происхождение его гармонический язык, его, скажем шире, ладо-гармоническое мышление.

Примечательно: главенствующая роль мелодики в вокальных произведениях Хренникова, ее яркость и выразительность часто мешают исследователям обратить должное внимание на соотношение «горизонтالي» и «вертикали». Вдобавок, композитор часто пользуется обычными трезвучиями и септаккордами, а фактура у него порой имеет вид «гитарного» аккомпанемента. Гармония, разумеется, выполняет у Хренникова значительно более важную функцию, чем простой резонатор и

оправа мелодии. Несмотря на кажущуюся простоту, она не только сообщает мелодии отделку и законченность, но и добавляет к ней самобытные хренниковские черты. Таким образом, трудность анализа гармонии Хренникова заключается в том, что гармоническое своеобразие его произведений не лежит на поверхности, а является следствием скрытых интонационных процессов. На выразительность и яркость аккорда влияет и его местоположение в музыкальной форме, и ладо-тональный контекст, и особенности голосоведения при связях аккордов, и мелодика, которая в свою очередь не может не влиять на характер звучания аккорда (по принципу «обратной связи»).

Обратимся сперва к вокальным произведениям, этим своеобразным песням-романсам, в которых, естественно, гармония больше подчинена мелодии и потому сравнительно проста. Впрочем, так кажется только на первый взгляд.

Вот «Песня о Москве» и «Песня Кузьмы и Глаши» из кинофильма «Свинарка и пастух». Интонационное сходство — характерное выразительное задержание и опевание квинтового тона субдоминанты, дополняется и сходной поначалу гармонической канвой.

#### Песня о Москве

#### Песня Кузьмы и Глаши

Такая же интонация обращает на себя внимание в «Балладе» из «Дон-Кихота» и «Песне о песне». Здесь примечательно красивое задержание квинтового тона II низкой ступени.

<sup>2</sup> Не забудем, что пора творческого формирования Хренникова — 30-е годы, когда советская массовая песня переживает бурный расцвет и играет огромную роль в создании интонационного строя и форм всей советской музыки.

<sup>3</sup> Сравним, например, три таких разных марша, как «На грозную битву вставайте», «Есть на севере хороший городок» и «Песня артиллеристов». Столь же образно-эмоциональны различные вальсовые «Песня о Москве» и «Но дело не в этом, друзья» и т. д.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Е. С. Райзе. О музыке и музыкантах. Л., «Музыка», 1969, с. 61.





Кажется, все настолько ясно, что слуху исследователя «не за что зацепиться». Но присмотримся внимательнее. Несомненно, самый «обыкновенный» случай — «Песня Кузьмы и Глаши» — и впрямь, в соответствии с характером персонажей, внешне простоватая. Но уже в «Песне о Москве» нас поджидает «сюрприз». Вокальная партия почти полностью укладывается в привычную схему каданса — разве что только субдоминантовая сфера ее длится чуть дольше, чем обычно (два такта вместо одного), но как освещена песенная мелодика появлением в третьем такте вместо ожидаемой субдоминанты II ступени (как в партии Кузьмы) увеличенного трезвучия на басу *gis*. Строго говоря, этот *gis* следовало бы писать как *as*, получая, таким образом, II низкую ступень. Но в данном случае *gis* интонационно оправдан. Слух наш запомнил в мелодии ход по ступеням *C-dur*-ного трезвучия (субдоминанта в *G-dur*), и возникающий *gis* воспринимается как некое «переченье», точнее сказать, как именно такое «переченье», которое и придает кадансу индивидуальную характерность, неповторимость.

Сравним теперь с этим случаем фрагмент из «Баллады о Мерлине»: здесь — своя «изюминка». Гармоническая последовательность вполне обычна, «неаполитанский» оборот выписан по всем орфографическим правилам, характерного «переченья» с предыдущим тактом тоже нет. Но зато есть удивительно свежо звучащие после типичного «неаполитанского» кадансового хода (секстаккорд субдоминанты II низкой ступени — кадансовый квартсекстаккорд) натуральная доминантовая гармония и, соответственно, натуральное опевание тоники. То есть здесь наше, условно говоря, «переченье» возникает не с предыдущим, а с последующим тактом... Неправда ли, как оказывается не просто хренниковская простота! А в «Песне о песне» к уже знакомым нам гармоническим последованиям добавляется исключительно светло и неожиданно в данном контексте звучащее трезвучие VI повышенной ступени (мелодический минор!). Вот еще одна «простая» деталь в простой песне...

Рассмотрим теперь ранние инструментальные сочинения Хренникова — Фортепианный концерт и Первую симфонию. Нетрудно убедиться, как богата и разнообразна здесь гармония. В Фортепианном концерте, например, композитор со вкусом играет терпкими, жестко звучащими созвучиями. Они образуются в результате политональных сочетаний, наслоений фактурных планов. Часто возникают нетерцовые созвучия колористи-

ческого плана, состоящие из сцепленных квинт. Интервал квинты играет очень важную роль во всем концерте, являясь интонационной основой и опорой всех тем. Остроту звучанию придает и одновременное сочетание альтерированной и натуральной ступеней.

Динамичность, напористость, активность симфонического развития более всего напоминают Прокофьева. Сочинение даже начинается чисто прокофьевской каденцией в *F-dur*: вводный тон отсутствует и тонический звук как бы «вколачивается» двумя энергичными ударами.

Влияние изящно-колкой звуковой игры в духе Прокофьева отчетливо ощутимо и в Первой симфонии Хренникова<sup>5</sup>. Об этом свидетельствует и сам тематизм, и методы тонального развития, и даже — инструментовка. Короткие мотивы перебрасываются в разные группы инструментов, уводя в далекие тональности. Необычен и финал: жизнерадостный и стремительный, он оканчивается *b-moll*-ным трезвучием. Вторжение главной минорной тональности как бы обрывает музыку, делает ее незаконченной, заключение повисает неожиданным вопросом.

В других симфониях, особенно в Третьей, композитор широко пользуется полифонической разработкой, сложными контрапунктирующими сочетаниями, добивается ярких оркестровых эффектов. Однако тематический материал в этих сочинениях иной. На смену коротким мотивам-формулам приходят темы более широкого дыхания. Сглаживаются и «шероховатости» многих созвучий. Акцент переносится не на их внешнюю структуру, а на общий контекст. По-видимому, во всем этом сказалося опыт работы Хренникова в массовых жанрах, особенно в музыке для театра и кино.

Но вернемся к проблемам ладогармонического языка. Характерно для Хренникова, что он находит немало свежих красочных и выразительных средств в мажорно-минорных системах. Среди хроматизированных ладовых форм эти системы, как известно, являются наиболее стойкими, определившимися и исторически значительными. Колористическая прелесть мажорно-минорных структур привлекала к ним внимание разных композиторов. Широко разработан мажорно-минор русскими классиками, опиравшимися в этом и на народную ладовую переменность, и на профессиональные — глинкавские традиции и развивавшиеся в русле общей исторической тенденции второй половины XIX века — возрастания колористической функции гармонии. В использовании Хренниковым мажорно-минора поэтому нельзя не усмотреть, соответственно, воздействия русского народного искусства, а также творчества Мусоргского, Прокофьева, Мясковского. От этих мастеров многое воспринял, как известно, и учитель Хренникова — В. Я. Шебалин, что, возможно, также оказало свое влияние на композитора. Примечательно, что в произведениях

<sup>5</sup> Здесь есть и переключки со сказочными образами русского симфонизма Римского-Корсакова и Лядова. Но, конечно, так же, как и в Фортепианном концерте, при всех напрашивающихся аналогиях, прежде всего ощущается рука самого Хренникова.



Хренникова мажоро-минор проявляется не в виде целостной, широко развитой системы, как, например, у Римского-Корсакова, а эпизодически, в виде отдельных гармонических оборотов. Такие обороты лаконичны и расчленены. Они представляют собой как бы рельеф на общем фоне обычного мажора и минора. В этом плане Хренников оказывается ближе скорее к Мусоргскому<sup>6</sup>.

Немалую роль играют мажоро-минорные структуры в Концерте для скрипки с оркестром Хренникова. Тематическое зерно его, из которого вырастают все темы, — хроматические ходы, начинающиеся с квинты лада<sup>7</sup>. Уже главная тема первой части основана на тонкой игре одноименными тониками. На фоне подчеркнуто ясного и определенного C-dur'ного трезвучия в оркестре у скрипки постоянно мелькает *dis* (который поначалу ощущается и как *es* — терция с-moll) и *as*. Получается своеобразное наложение одноименных тоник, взаимное их оттенение.



Бемольная сфера одноименного минора играет большую роль и в дальнейшем развитии темы. После минорной субдоминанты затрагиваются трезвучия VI низкой, II низкой, VII низкой и V низкой ступеней. Необычен тональный план экспозиции — главная партия в C-dur, а побочная — в Des-dur, то есть тональности II низкой ступени. В этом косвенно также проявляется влияние мажоро-минора.

Тема побочной партии — еще один своеобразный пример действия мажора и минора. Фактура расслаивается на несколько пластов. В басу звучит тонический органичный пункт Des-dur'a — фундамент плавно покачивающегося аккомпанемента. В средних голосах — хроматический ход *as* — *a*, обозначающий для слуха движение к параллельной тональности — b-moll. Но сам b-moll не появляется, движение не закончено. Полный оборот b-moll — Des-dur встречается только перед каденцией<sup>8</sup>.

На этом фоне звучит хроматическая нисходящая тема у скрипки — своего рода инструментальная каватина.

<sup>6</sup> Заметим попутно, что эта линия традиции в творчестве Хренникова в целом вовсе еще не изучена, хотя в иных фрагментах его сочинений (вспомним, например, трио мужиков, проданных в кабалу, из оперы «Фрол Скобеев») она ощущается достаточно явственно.

<sup>7</sup> Интересно, что подобные хроматические интонации, напоминающие главную партию, оживают во втором фортепианном концерте Хренникова, второй его части (1971).

<sup>8</sup> Такие структуры часто можно встретить у русских композиторов — Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова.



Хроматизмы в этой кантиленной мелодии не просто придают ей выразительность. Они играют существенную роль в общей окраске тональности, ладовом колорите. Сначала нисходящий пассаж обрисовывает тетрахорд D-dur'a, а затем «просвечивает» C-dur, то есть возникают тональности, находящиеся полутоном выше и ниже основной. Вся прелесть этой темы — в мягких полутоновых переливах: перед остановкой на терцовом тоне *f* задевается *fis*, перед *des* проскальзывает *d* и т. д.

Еще один пример мажоро-минорной структуры — Пролог оперы «Мальчик-великан», созданной в 1968—1969 годах на основе музыки к написанному в ранний период спектаклю «Мик». Здесь сопоставляются тоника (H-dur) и трезвучие III низкой ступени. Подобные обороты, как мы знаем, часто встречаются у Римского-Корсакова. Хренников усложняет сопоставление: III низкая ступень наложена у него на доминантовый бас (как это свойственно Прокофьеву) и «приправлена» одновременным звучанием септаккорда VI ступени с пониженной квинтой; в результате возникает полифункциональное сочетание.



Приведенная последовательность, к которой потом добавляется мажорное трезвучие VI низкой ступени, мягкое обыгрывание мажорных и минорных терций в разных голосах и возникающее при этом переченье — все

это служит средством создания сказочной и живописной картины волшебного леса. Без участия красочной гармонии сама по себе вокальная партия Кабреры в духе немудреной лирической песенки не могла бы создать такой поэтический образ.

Число подобных примеров можно легко умножить. В минор, скажем, включается минорное трезвучие II низкой ступени (увертюра к опере «В бурю»). В более простом виде мажоро-минорная «светотень» присутствует в многочисленных прерванных оборотах. Кстати, излюбленная прерванная каденция у Хренникова — это разрешение в мажоре доминантсептаккорда в минорное трезвучие III ступени.

При анализе ладовых структур заметно стремление Хренникова избегать вводного тона и связанное с этим тяготение к плагальности<sup>9</sup>. Например, в песнях нередко можно услышать, как вводный тон отводится вниз, к V ступени, вместо разрешения в тонику («Песня о Москве», «Но дело не в этом, друзья»). Плагальные каденции и каденции с участием аккордов мажоро-минорной сферы встречаются и в произведениях крупной формы. В репризе первой части Скрипичного концерта, в каденции участвуют трезвучия VI низкой, VII низкой и III низкой ступеней. Полутоновое тяготение вводного тона заменяется более мягким последованием VII низкой и I ступени. То же избегание вводнотоновости наблюдается в каденциях с натуральной доминантой в миноре, которую мы уже отмечали.

Для Хренникова вообще характерно, что наиболее яркие и красочные аккордовые последования он прибегает именно для каденций. Соответствующие участки формы становятся таким образом не только важнейшими формообразующими элементами, но и «островками» наиболее интересных и необычных гармонических сочетаний, фокусирующими необычные тональные повороты или необычное соотношение аккордов. Эта особенность композиторского почерка проявляется даже в песнях, где казалось бы гармоническое сопровождение находится на уровне простого аккомпанемента. В «Серенаде Борахио» («Много шума из ничего») каденция выделяется чисто гармонически тем, что обычный ход фригийского d-moll гармонизуется септаккордом IV ступени дорийского лада.

#### Серенада Борахио

<sup>9</sup> Возможно, что здесь опять-таки есть и некоторая доля влияния Шебалина, который на занятиях с учениками всегда обращал их внимание на свежие и удачные плагальные обороты, отмечая их большую выразительность и ценность в сравнении со «стандартной», «нерусской» автентичностью.

В «Песне пьяных» из музыки к тому же спектаклю в каденции вдруг прорываются неуклюжие хроматические ходы, меняется фактура. Это в немалой степени способствует созданию точного и меткого образа. В другой песне — «Песне гуляк» из «Дон-Кихота» Хренников повторяет найденное. Бесшабашность и ухарство, ощущаемое в этой песне, подчеркиваются резкими тональными сдвигами в каденциях по терциям — из F-dur в As-dur, затем из As-dur в C-dur.

Случайно ли именно каденции, как мы только что отметили, становятся участками гармонического обновления, своеобразными «сгустками» стилистических исканий композитора? Разумеется, нет. Как известно из истории, каденционные обороты в силу своей конструктивной роли всегда являлись наиболее заметными и важными частями музыкального целого. Именно здесь постепенно формировались новые аккорды и созвучия, которые проникали позже и в другие участки формы (например, доминантсептаккорд с секстой). Каденция — своеобразная формула, которая определяет порой не только какой-то период в развитии музыки или ту или иную школу, но даже может указывать на стиль определенного композитора. Мы указываем, например, на каденции Рахманинова или Прокофьева, подразумеваемая под этим характерные для них стилистические приемы.

Можно, на наш взгляд, говорить и о каденциях Хренникова. Выделим четыре типа его «лейткаденций». Две — основаны на приеме опевания в мелодии (см. пример 1 а, б и 2 а, б). Еще один оборот — энергичные и в то же время певучие ходы по аккордовым звукам — «Первая песня Глаши», «Песня о Москве», «Но дело не в этом, друзья» и др.

#### Первая песня Глаши

#### Песня о Москве

Наконец, напомним о прерванной каденции, где вместо тоники взято трезвучие III ступени. Такие лейтмотивы, сопровождающие сходную мелодию, очень распространены. Особенно обращает внимание интонационно-гармонический момент перехода трезвучия III ступе-



ни в доминантсептаккорд к субдоминанте (см. «Первую песню Глаши», «Москву», «Балладу» и др.)<sup>10</sup>.

### Первая песня Глаши

9a

### Москва

9b

Из предшествующих анализов видно, что в каденциях Хренникова особенно часто присутствует — в качестве лейтгармонии — аккорд II низкой ступени и интервал тритона.

Гармония II низкой ступени имеет весьма важное

<sup>10</sup> Отметим еще одну каденцию, близкую к стилистике русско-цыганского романса. Композитор фиксирует внимание слушателя на терциовом тоне лада (в это время обычно звучит доминанта с секстой), который идет в тонику либо поступенно, либо через нисходящий скачок к VII или V ступени.

### Как соловей о розе

9c

### Песня Шуры

9d

### Но дело не в этом, друзья

9e

### На грозную битву вставайте

9f

значение в музыке Хренникова не только в конструктивном, но и в образновыразительном плане. Она придает музыке особый колорит, терпкость и свежесть, окрашивая ее в меланхолические или, наоборот, юмористические тона. Воздействие II низкой ступени проявляется и в мелодике, и в соотношениях аккордов.

Сам по себе этот аккорд достаточно обычен. Он является следствием мажоро-минорной системы, где VI низкая ступень часто трактуется как доминанта ко II низкой ступени. Появившись вначале как «неаполитанская» гармония в виде секстааккорда и в кадансовых оборотах, этот аккорд получил очень широкое распространение у самых разных композиторов, что связано с общим расширением сферы хроматики.

У Хренникова пристрастие к аккорду II низкой ступени обращает на себя внимание уже в ранних сочинениях — в Первой симфонии, Первом фортепианном концерте, в музыке к пьесе «Много шума из ничего».

Фонизм аккорда II низкой ступени привлекает внимание слушателя часто с первых же тактов произведения (увертюра к опере «В бурю», Третья симфония, Второй фортепианный концерт). Во втором концерте для фортепиано с оркестром, например, названная лейтгармония органической частью входит в музыкальный материал, обрамляющий все сочинение. Многократное утверждение II низкой ступени — октавный ход-возглас! — на фоне фигураций тонического C-dur'ного трезвучия у оркестра создает образ мечты, лирического просветления.

В скрипичном концерте, как уже отмечалось, полутоновое соотношение I и II низкой ступеней определило тональный план всей экспозиции первой части. И всякий раз такое, казалось бы привычное, выразительное средство звучит у Хренникова по-особому. Во многом это происходит благодаря выразительной и напевной интонации, сопровождающей этот аккорд. Аккорд как бы распеваётся, становится сам певучим. Немаловажное значение для его фонизма имеет и то, что аккорд обычно встречается в основном виде, со II низкой ступенью в басу. Это позволяет обострять связи с другими аккордами — тоникой и доминантой.

Свежо и выразительно звучит гармония II низкой ступени в каденции песни «Как соловей о розе...». В мелодии затрагивается V ступень лада, которая составляет со II низкой ступенью очень выразительный тритон. Тритон обостряет оборот, придает ему особый акцент, свежесть и своеобразие. Это очень важный для Хренникова интервал не только для построения мелодии, но и в гармоническом плане, встречающийся как в каденциях, так и внутри построений. Его можно рассматри-

вать как своеобразный лейтинтервал хренниковской музыки.

Как соловей в розе.

а го во, рил вам а про, зе, но пе, сню пе, рея, ду.

Очень часто у Хренникова можно встретить каденцию с тритоновым ходом баса от II низкой к V ступени. Этот же интервал возникает при последовании IV повышенной и I ступеней («Серенада Борахио» из «Много шума из ничего»). Такая каденция представляет собой как бы пародирование обычного оборота D—T. Благодаря замене доминанты тоника звучит как бы по-прокофьевски — неожиданно и потому свежо.

Эффект неожиданности присутствует и в том случае, если перед тоникой взят аккорд на VI низкой ступени мажора (чаще всего увеличенное трезвучие). На месте доминанты здесь оказывается аккорд, лежащий полутонном выше, а не ниже тоники (первая часть Первого фортепианного концерта).

Следует еще раз подчеркнуть, что тритон почти всегда связан у Хренникова со II низкой ступенью в басу. Причем на этой ступени может быть не только трезвучие, но и аккорд другой функции — доминантовый терцквартаккорд с пониженной квинтой («Серенада» из «Дон-Кихота») или вводный квинтсектаккорд с пониженной терцией («Песенка Антонио»), однако в любом случае в басу возникает тритон между II низкой и V ступенями — уменьшенная квинта в нисходящем движении. Поэтому даже доминантовые аккорды могут в какой-то мере приближаться по своей функции к гармонии II низкой ступени.

В то же время сама II низкая ступень иногда выполняет у Хренникова некое подобие доминантовой функции. В «Серенаде Клавдио» из музыки к «Много шума из ничего» трезвучие II низкой ступени затрагивается в проходящем движении от тоники к тоническому сектаккорду. По установившейся инерции восприятия на этом месте мы ожидаем услышать что-то доминантовое — либо квартсектаккорд, либо терцквартаккорд. Это функциональное ожидание невольно переносится на аккорд II низкой ступени.

Лейтгармония Хренникова необязательно связана с тритоновым соотношением аккордов. Очень типично для композитора, например, разрешение аккорда II низкой ступени непосредственно в тонику, лежащую полутонном ниже (увертюра к опере «В бурю»). При этом гармония II низкой ступени приобретает более острое, не свойственное субдоминанте тяготение к тонике и одновременно натурально-ладовую окраску, что несколько неожиданно, если вспомнить ее изначально хроматическую природу.

Параллельное движение, секундовые связи аккордов играют в гармонии Хренникова важную роль. Не говоря уже о красочности таких последований, представляющих иногда тройные дублировки голосов (Первый фортепианный и Скрипичный концерты), секундовые связи аккордов диктуют тональные планы разработок и средних разделов хренниковских симфоний и концертов. В третьей части Первого фортепианного концерта, например, тема секвенцируется по тонам вниз по тональностям E-dur, D-dur и C-dur. Такое же нисходящее движение встречается и в увертюре к опере «В бурю». Последний пример может служить иллюстрацией другого приема Хренникова — окружения тоники сверху и снизу аккордами полутонного соотношения — в данном случае II низкой ступени и мажорным трезвучием VII повышенной ступени.

Подводя итог рассмотрению некоторых мелодических и гармонических свойств музыки Хренникова, следует еще раз вспомнить асафьевскую фразу о «смелости интонационной простоты». В ней ключ к пониманию красоты и естественности творчества выдающегося мастера. Мы знаем: сами понятия простоты и сложности довольно относительны. Часто мы называем сложным то, что в действительности является лишь непривычным. Между тем, умение просто сказать о сложном ценно в искусстве всегда, являясь признаком настоящего таланта. Взломать инерцию мышления, показать новые грани и оттенки выразительных средств — очень нелегкая творческая задача. Композитора менее сильной и яркой индивидуальности такой путь неизбежно отпугивает. Не случайно некоторые композиторы безоговорочно предпочитают «смелость интонационной запутанности». Простота произведений Хренникова является результатом органичности музыкального мышления и языка, она насыщена большим мелодическим и гармоническим богатством и разнообразием, а значит и в подлинном смысле — сложностью. Музыка Хренникова сочетает красоту форм с внутренней одухотворенностью, что придает ей высокую художественность и глубокое очарование.